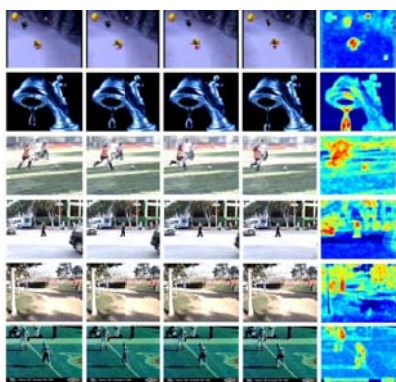


La influencia del fotomontaje



Demetrio E. Brisset

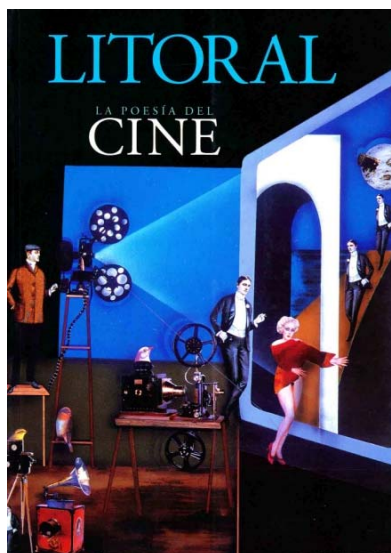
GIIAC (UCM / UMA)

Litoral.

Revista de la poesía,

el arte y el pensamiento

nº 235 (2003), pp. 87-95



LITORAL

LA POESÍA DEL
CINE



**Revista de la Poesía,
el Arte y el Pensamiento**

Dirige
Lorenzo Saval

Adjunta a la dirección
María José Amado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
Miguel Gómez Peña, S. L.
Lorenzo Saval

Asesor literario
José Antonio Mesa Toré

EDITOR

Revista del S.

ACCIÓN ADMINISTRATIVA

ilar Salado

Urban. La Roca, 107 C
29630 Torremolinos. Málaga
Tel. 95 238 80 00
Fax. 95 238 00 00
litoral@teleline.es
www.edicioneslitoral.com

DISTR.

Les Punxe

Sardenya, tel. 08018 Barcelo
Tel. 3 485 63 80
Fax 3 300 90 91
counres@fedecal

A. Machado Li

(Comunidad de Madrid)

Labradores, s/n (P. I. Prado del espino)
28000 Boadilla del Monte, Madrid
Tel. 91 632 4811 Fax 91 632 4818
editorial@librosdelibros.com

IMPRI

Grupos San Pancracio,
a, 17. 29006 M
95 234 24 00/0.

COMPOSICION
MGP S. L.

Paseo de Calvo Sotelo, 28. 29016 Málaga
Tel./fax. 95 222 53 19
mge-mn@teleline.es

D. L.: MA-128-1968
ISSN: 0212-4378
CIF: A-29183050
VAT-ES-29183050




JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

[illegible]

LA INFLUENCIA DEL FOTOMONTAJE

Demetrio E. Brisset



Cuando el tan anhelado deseo de dominar el tiempo y el movimiento a través de su reproducción en imágenes permanentes se materializó en el cinematógrafo, este nuevo arte incorporó los avances técnicos y expresivos desarrollados por la fotografía a lo largo de sus seis décadas de existencia.

Una de estas aportaciones había sido la del fotomontaje, con la que se superaba la primera (y primaria) teorización sobre la fotografía, que la consideraba como la más perfecta imitación de la realidad¹. En la vertiente teórica opuesta tendríamos a Bertold Brecht, para quien la simple *reproducción de la realidad* nos dice poco respecto a tal realidad, ya que «una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. prácticamente no revela nada sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha resbalado hacia lo funcional. La reificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela más que lo que está en ésta última. Es necesario pues, de hecho, *construir algo*, algo artificial, fabricado», que dé cumplida cuenta de la codificación de las relaciones humanas y haga visibles las asociaciones oscuras u ocultas, por lo que considera legítimo «el arte de desenmascarar o de la construcción»².

De hecho, bien con la intención de sorprender al espectador, bien para poder contar historias fantásticas, desde muy pronto los cineastas aprovecharon las aportaciones expresivas del fotomontaje, que podemos definir como: «Transformación fotográfica que, mediante distintas técnicas, integra imágenes diferenciadas —según diversos modos de producción— para mostrar una situación espacio-temporal manipulada, con variable verosimilitud, al servicio de una intencionalidad más o menos reconocible», siendo su resultado final *la construcción de una nueva significación que se expresa fotográficamente*.

Evolución inicial del fotomontaje

Poco después de la implantación de la fotografía comenzaron a elaborarse fotos que integraban varias imágenes, como hizo en 1857 el pintor sueco Oscar G. Rejlander con su barroca alegoría *Las dos sendas de la vida*, compuesta a partir de 30 negativos acoplados. Serían muchos los retratistas que luego utilizaron una tosca técnica sintética para unir a varios miembros de la familia en la misma imagen.

A los pocos años, tras la masacre de los comuneros parisinos por la alianza militar franco-prusiana, un fotógrafo francés vinculado a la policía (Ernest Appert) con el propósito de combatir las ideas de la revolución proletaria organizó puestas en escena de sus ejecuciones de clérigos. Estas composiciones fotográficas, con los escenarios reales de fondo, bajo el título de *Crímenes de la Comuna* se vendieron como tomas verdaderas.

Estos fueron posiblemente los primeros fotomontajes directamente políticos. En una línea meramente formal, en 1896 se puede destacar una exuberante y deliciosa composición de Courret titulada *Flores peruanas*, que muestra los risueños rostros de un gran número de mujeres del Perú. Este tipo de ingenuo foto-

¹ En 1895, justo cuando los Lumière proyectaban en público el nuevo invento, Charles S. Peirce fundaba la moderna ciencia de la semiótica. Según este filósofo, «las fotografías instantáneas (...) pertenecen a nuestra clase de signos por conexión física» o *index*, emparentadas por tanto, con esa categoría de signos que tienen en común «el hecho de ser realmente afectados por su objeto», de mantener con él una relación de *conexión física* y dotados por tanto de un valor singular o particular, puesto que están determinados únicamente por su referente u objeto al que representan, y sólo por éste: son la huella de una realidad (Charles S. Peirce: *Escritos sobre el signo*, recop. G. Deledalle, Seuil, París, 1978: 138-165).

² Bertold Brecht: *El compromiso en literatura y arte* (1931), Península, Barcelona, 1973: 113-114.



HERBERT BAYER
*El ciudadano
 solitario* 1932

montaje se prolongaría en el siglo XX a través de las tarjetas postales de tipo romántico, que no pretendían disimular su artificio, como en la sobreimpresión de un bello rostro femenino y la luna, obra de Tuck (1902). Hoy día siguen haciéndose tarjetas humorísticas en esta línea.

A nivel teórico, el futurista italiano Anton Bragaglia (1911) fue uno de los pioneros en considerar a la cámara como una máquina capaz de producir una realidad visual independiente de la mimesis de lo visible, como demostraba con sus obras de exposición múltiple. A este uso de la cámara para extender la percepción humana lo llamó *fotodinamismo futurista*³. En cuanto al fotomontaje ideológicamente progresista, se considera

³ Bernd Hüppauf: «Modernism and the photographic representation of war and destruction», en *Fields of Vision* (Ed. L. Devereaux/R. Hillman), Univ. of California, Berkeley, 1995: 102-104.

como precursor en su empleo al inglés Frank Hurley en 1917-18, con sus impactantes imágenes de la guerra de trincheras. Una de sus fotos (*Sobre la cima*), se convirtió en imagen arquetípica de la I Guerra Mundial, siendo de hecho una composición múltiple a partir de 12 negativos diferentes: «Intenté incluir los acontecimientos en un negativo simple, pero los resultados eran desesperanzadores», por lo que utilizó una nueva técnica a la que llamó *impresión por combinación*, usándola para transmitir ideas pacifistas.

A partir de esta guerra surgen innovadoras teorías y prácticas artísticas. Por un lado, el fotoperiodismo: la imagen al servicio de la información. Por otro, el constructivismo: la preocupación por la composición formal de la imagen (recuérdese la frase de Moholy-Nagy de que fotografiar es «estructurar mediante la luz»). Y al mismo tiempo, la subversión Dadá prolongada por el surrealismo: para atacar la sociedad decadente también había que emplear nuevos modos de expresión. De la confluencia de estas tres posiciones, y de las herencias del cartelismo artístico con su uso creativo de la tipografía y de los trucajes filmicos experimentados por Méliès, nacerían en 1924-25 los fotomontajes explícitamente políticos, que en franca ruptura con el realismo buscaban desvelar el sentido de acontecimientos considerados *notables*.

En la naciente Unión Soviética se aliaron las revoluciones formal y política, dando lugar al *constructivismo soviético*. Entre los artistas que experimentaron con las posibilidades de la fotografía, especialmente en su uso propagandístico a través de los carteles, tras el pionero Rodchenko destacaron El Lissitzky (especialista en tipografía), Prusakov y el cineasta Dziga Vertov. Para ellos, tanto la tipografía como la pintura geométrica y cualquier tipo de imágenes, incluso de filmes, eran susceptibles de integrarse en un todo coherente, reflejando la nueva cultura industrial⁴. Aunque pronto marchó a Alemania para enseñar en la recién fundada Bauhaus, el ruso Moholy-Nagy, mantuvo posiciones cercanas. Más interesado por el aspecto formal de la composición, sin embargo comprendió que las nuevas técnicas del cine (montaje, trucos fotográficos, angulaciones de cámara) podían usarse como elementos creativos en los carteles.

Por su parte, caracterizados propagadores del revulsivo Dadaísmo berlinés, como Hausmann, Grosz y Baargeld, desde 1916 habían creado obras a medias entre el *collage* y el fotomontaje, amalgamando retratos, fotos de prensa, catálogos publicitarios y pintura. Su posición era inequívoca, tal como expresarían Grosz y W. Herzfelde: «Con el descubrimiento de la fotografía comenzó el crepúsculo del arte. (Los dadaístas) vimos la gran tarea: arte de tendencia al servicio de la causa revolucionaria (...) El artista actual, si es que no quiere ser un obús anticuado

⁴ Hacia 1930 dijo el artista soviético G. Klucis que «el nombre *fotomontaje* nació de la cultura industrial: montaje de máquinas, montaje de turbinas» (*Nouvelle Histoire de la Photographie*, dir. M. Fiezot, Bordas, París, 1994: 4 (2)).

no estallado, sólo puede elegir entre la técnica y la propaganda de la lucha de clases. En ambos casos debe abandonar el 'arte puro'⁵. Sería su compañero John Heartfield quien desde 1924 desarrolle y utilice la técnica del fotomontaje en sentido estricto, llevando a la cumbre su empleo como arma política, con sus incisivas y muy trabajadas escenificaciones antinazis. Este «creador de arte para el pueblo», partía de fotos de actualidad, que eran alteradas con trucajes diversos y pintura, y las solía complementar con fotos de encargo. Finalmente, les añadía textos (a menudo con frases entresacadas de discursos de los jerarcas nazis) que remachasen la intencionalidad. Su obra antinazi estaba dirigida al gran público, llegando a publicar 238 fotomontajes en el *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, revista obrera semanal con medio millón de tirada, también exiliada en Praga.

El fotomontaje en el cine clásico

Limitándonos a ciertos filmes donde el empleo del fotomontaje consiguió aportarles una dimensión poética, es obligado comenzar por el pionero en introducir la magia en el cine: Georges Méliès. Gracias a su astuto uso de las *sobreimpresiones*, o múltiples pasos de la película por el sistema óptico de la cámara para registrar diversos elementos sobre los mismos fotogramas, ya en 1898 consiguió mostrar cuatro rostros de un actor sobre la misma imagen. Esta técnica le llevaría en 1900 a filmar su *Hombre orquesta*, incorporando él mismo a los siete músicos que simultáneamente tocaban diferentes instrumentos (efecto cuya comicidad sería multiplicada posteriormente por Buster Keaton). Poco después, la inventiva del español Segundo de Chomón consiguió artilugios capaces de filmar el peinado de cabelleras y el encerado de botas sin intervención humana.

Tras la irrupción de los fotomontajes dadaístas y constructivistas, los cineastas disfrutaron de un nuevo modelo expresivo. En la década de los veinte, en los filmes *impresionistas* de Delluc, L'Herbier y Epstein se utilizó a fondo el recurso artístico de las sobreimpresiones. También Fritz Lang, en uno de los filmes cumbres del expresionismo alemán (*Metrópolis*, 1926), pudo mostrar su visión de la despiadada y embrutecedora urbe que se estaba configurando, con sus rascacielos intercomunicados por elevados pasos a nivel entre los



MARIANNE BRANDT 1926

que vuelan avionetas, y una estética deudora de los *collages* futuristas y cubistas, destacando efectos plásticos como los de la torre de Babel y la aparición pública del robot manipulador de masas.

Quizás el resultado más experimental de las *sobreimpresiones* fuera el obtenido por Abel Gance en su primera y única parte del *Napoleón* (rodado en 1927, pero que no

⁵ En su panfleto de 1925 llamado *El arte está en peligro*.



ALEXANDER RODSCHENKO 1930



JOSEF ALBERS *Autorretrato* 1928



GEORGE GROSZ *Autorretrato* 1958

dejaría de modificar hasta 1970 para tratar de superar su fracaso económico). Al final de esta ambiciosa obra, que proponía una vía que la industria del cine tardaría décadas en proseguir, tras la conquista de Italia por su protagonista, se le ve subido a lo alto de un pico montañoso, y tras aparecer en texto que: «Su ojo de águila fija en el cielo italiano todos sus deseos y todas sus victorias» y que «El alma de Napoleón, en un fantástico sueño, juega con las nubes a destruir y reconstruir mundos», sobre las tres pantallas se proyectan sobrepresionadas explosiones y mapas, montañas y nubes, Josefina y tropas avanzando, un águila y fuego...

El habitualmente discursivo Sergei M. Eisenstein, en su último filme mudo, donde lleva a la cumbre sus propuestas sobre el montaje armónico (*La línea general*, 1929), cambia la severidad por el humor en la secuencia de «la boda» entre el toro comprado por la cooperativa y una vaca local: la «novia» le mira, percibiéndole engalanado con flores y vislumbrando por detrás un alegre paisaje; se inflaman ambos corazones, presos de mutua e irrefrenable atracción; él se acerca, mientras ella tiembla, nerviosa; él acelera su paso, cruza la imagen de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, y de repente se sobrepresionan primeros planos suyos con una explosión, una cascada, una erupción de lava... Tras el simbólico estallido de pasión, un fundido a negro y luego aparece un grupo de terneros como fruto del romance.

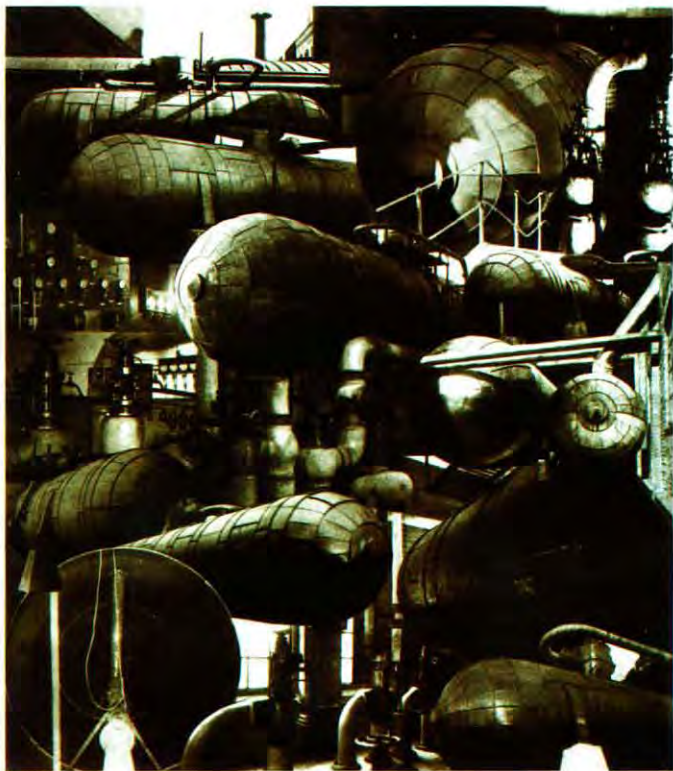
Una muestra de irracional poesía obtenida con esta técnica se tiene en el *Vampyr* de Carl T. Dreyer (1932), filme considerado el más bello de los de horror, cuando su protagonista David Grey, que trataba de evitar el poder de los poderes malignos, se desploma, y del inanimado cuerpo se desprende su espíritu, que nos lleva a la visión que del entierro podría tener un muerto.

La industria cinematográfica comenzó a emplear un recurso técnico que proporcionaba resultados idénticos a los del fotomontaje: la *transparencia*. Se rodaba una escena, y después de positivarla era proyectaba sobre una pantalla translúcida situada en la parte trasera de otro decorado donde se situaban los personajes. Una cámara filmaba la nueva situación, obteniendo como resultado final la integración de ambos escenarios, que prácticamente no se distinguían por el espectador. Durante décadas este sistema de rodaje fue utilizado por los grandes estudios, para evitar rodar en exteriores con sus estrellas, hasta el punto que Gary Grant diría en una entrevista que: «Aunque parezca

increíble, jamás, en ningún rodaje, me he montado en automóvil, tren o cualquier tipo de vehículo que se moviese realmente».

Uno de los grandes maestros del cine de horror, James Whale, en 1933 aportó al cine uno de los mejores ejemplos del uso creativo de las transparencias, en *El hombre invisible*. Jack, enloquecido científico que ha conseguido la invisibilidad, tras disfrutar con bromas a los asombrados lugareños, explica sus ambiciosos planes a un antiguo amigo y ahora obligado socio, perplejo ante el cigarrillo que se enciende solo y el pijama que anda: «Quería hacer algo que ningún hombre ha hecho nunca (...) comprendí el poder que tenía: regir y someter al mundo a mis pies (...) Iniciaremos el reinado del terror. Cometeremos algunos asesinatos aquí y allá. Mataremos algunos hombres más y menos importantes, para demostrarles que no hacemos distinciones». La ambición del poder absoluto propiciado por la capacidad de hacer cualquier cosa sin ser visto, refleja un deseo fantasmal que a menudo ha rondado el inconsciente humano, y en este filme es presentado de modo muy creíble.

En este mismo año se realiza otro de los filmes que se han convertido en mitos de nuestro tiempo: *King-Kong*, de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack. Respecto al uso dramático de las transparencias, destacan las secuencias finales: tras



CESAR DOMELA 1928

escapar del teatro de Nueva York donde es exhibido encadenado, el gran gorila recorre las calles, trepa por los edificios, destroza un vagón de metro, hasta raptar a su amada Ann y subir con ella a lo alto del Empire State. Tras su desigual combate contra los aviones de guerra, rodado con diversas técnicas, gravemente herido levanta con delicadeza a la joven y se despide de ella antes de desplomarse desde lo alto, en lo que prefigura la catástrofe del 11-9-2001. El filme concluye con la sentencia del aventurero que le había capturado: «La belleza mató a la bestia».

Tras incluir en esta relación ciertas escenas del *Ciudadano Kane* (1941), donde el genial Orson Welles aprovecha todo un repertorio de trucos técnicos entre los que junto con las transparencias también se incluyen los *mattes* o escenarios pintados que se superponen a las tomas reales, y los efectos de la *truca* o copiadora óptica; se puede finalizar con la que quizás sea el último gran ejemplo clásico: *Los pájaros* (1962), donde Alfred Hitchcock superpone filas de aves para crear el asustador entorno que presagia el ataque que la humanidad va a sufrir por las que han sido algunas de sus víctimas habituales. El canto del cisne de esta

técnica se podría ubicar en la también inquietante *Europa*, rodada en 1991 por un Lars von Trier previo al movimiento «Dogma», donde obtiene un nuevo efecto plástico, al integrar personajes y objetos en color sobre fondos en blanco y negro, potenciando así la intensidad dramática de ciertas escenas, que culminan con el pesimista final, con el cadáver de Leo arrastrado por el agua como un suicida mientras se oye recitar en over: «Seguid el río, a medida que los días avanzan; dirigíos al océano, que refleja el cielo. Quieres despertarte, para liberarte de la imagen de Europa; pero eso no es posible».

Con las nuevas tecnologías

Los avances tecnológicos de la electrónica comenzaron a intervenir en las producciones cinematográficas. Primero fue la informática, al incluirse una secuencia generada por ordenador en *Star Trek II* (1983). Luego vendría uno de los efectos electrónicos propios del vídeo, el *chroma-key*, mediante el que se graban personajes u objetos sobre un fondo de color que será sustituido por cualquier escenario, de modo que parecen incrustarse dichos personajes sobre el nuevo fondo para formar parte de una imagen conjunta.

Uno de los pioneros en el uso creativo de la *incrustación electrónica* fue el polaco Zbigniew Rybicki, quien conseguiría materializar el sueño de muchos aficionados al cine: introducir personajes actuales sobre un filme clásico. Cuando trabajaba en Polonia se le

ocurrió reutilizar material filmado por Eisenstein, pero no obtuvo permiso. Radicado en EE. UU., pudo llevar adelante su experimento de situar gente actual sobre el fondo de la escalinata de Odessa tal como aparece en el *Acorazado Potemkin*: «Resultó muy interesante experimentar y utilizar un material como el del primer filme con un montaje moderno (...) Podemos situar gente en el pasado hasta un cierto punto, ya que un filme antiguo no es la realidad del pasado, sino una imagen del mismo plasmada en celuloide, y conseguir algo que era imposible: cambiar algo del pasado. Es una oportunidad que nos brinda la tecnología contemporánea, el sueño de siempre: viajar en el tiempo». Así consigue introducir un grupo de turistas, que simbolizan la sociedad de los EE. UU., dentro del filme que es símbolo de la revolución comunista, opinando «sobre ambos sistemas, o el sistema que hemos creado. No creo que tengamos razón, sino que debemos construir un mundo mejor, ayudados por la tecnología». Esta técnica sería luego empleada en otros relatos en las que se sumergían personajes de ficción en documentos filmados, como el *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis —autor que ya había mezclado actores reales con dibujos animados en su *Roger Rabbit* (1988), deudor de *Los 3 caballeros* (1944) de Disney—, quien aparentemente dialoga con John Lennon y saluda a los presidentes Kennedy, Johnson y Nixon.

Una nueva posibilidad tecnológica es aportada por la infografía, con la imagen digital. Ya en *Terminator II* (1991) aparecían personajes virtuales, y en la década final del siglo XX, con la *CGI* (*computer generated image*) y los cada vez más realistas programas de animación en 3 D, se ha abierto una vía material para reconstruir o inventar mundos o elementos, cuyo paradigma podrían ser los dinosaurios que persiguen a los exploradores en la tan comercial saga inaugurada por Steven Spielberg con su *Parque Jurásico* (1993), que se puede considerar modelo actual de las posibilidades de la *técnica del fotomontaje* en el cine. Ya cualquier elemento puede introducirse en cualquier sitio sin que se note si alguno de ellos es o no real. El ideal de muchos artistas de la imagen se ha convertido en práctica corriente. Una nueva poética está al alcance, si se quiere explorar.



PAUL CITROEN *Metropolis* 1923